

Horst Nitschack

## DER NEUE REGIONALISMUS: DER SÜDEN

Regionalismus als literarische Kategorie ist nicht als Qualitätsmerkmal zu verstehen oder mit Provinzialismus zu verwechseln. Als Beweis läßt sich auf das Beispiel der beiden brasilianischen Autoren hinweisen, die in der Vergangenheit die größte internationale Anerkennung gefunden haben und von denen jeder tief in seiner Region verwurzelt ist: Jorge Amado (geb. 1912) im Nordosten (Bahia) und Erico Veríssimo (1905 - 1976) im äußersten Süden, dem Land der Gaúchos,<sup>1</sup> dem Schauplatz eines internationalen Krieges und mehrerer Bürgerkriege<sup>2</sup> und dem Haupteinwanderungsgebiet europäischer Immigranten im letzten Drittel des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts.<sup>3</sup>

- 
- 1 Zur Gestalt des "Gaúcho" und zur "Gaúcho-Literatur" in Brasilien Lothar F. Hessel: "Aspectos sociais e literários do gaúcho", in: *V Colóquio internacional de estudos luso-brasileiros*, Coimbra 1963; Actas, Vol. IV, Coimbra 1966, S. 9 - 35; Ligia C. Moares: *Regionalismo e modernismo*, São Paulo 1978; D. Toledo: "Regionalisme brésilien et littérature gauchesca", in: *Langues Néo-Lat.* 78, 2 (1984) S. 47 - 68.

Der Gaucho nimmt jedoch im kulturellen Identifikationsprozeß Brasiliens eine vergleichsweise unbedeutende Rolle ein, ganz anders als in Argentinien die Figuren eines Martin Fierro (José Hernandez) oder Don Segundo Sombra (Ricardo Güiraldes)

- 2 Krieg der Farrapos und Gründung der Republik Piratini unter Bento Gonçalves (1835 - 1844/45); der Paraguay-Krieg 1865 - 70; die "Revolução Federalista" 1893 - 95; Aufstände der Militärs in den Jahren 1924/25 und Teilnahme von Kontingenten aus dem Süden an der "Coluna Prestes"; die Bewegung der "Legalidade" 1961 unter dem damaligen Gouverneur von Rio Grande do Sul, Leonel Brizola.
- 3 Seit 1850 hatten sich etwa 1,5 Millionen Italiener und bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges ca. 200.000 Deutsche im Süden Brasiliens niedergelassen. Cf. J. J. van den Besselaar: *Brasilien, Anspruch und Wirklichkeit*. Wiesbaden 1973, S. 158 und S. 162.

Als grundlegendes Kriterium für den Regionalismus mag gelten, daß in ihm die historische, soziale und kulturelle Entwicklung oder Situation der betreffenden Region thematisiert ist. Allerdings nicht nur als illustrative Kulisse, vor der sich dann ein allgemein menschliches Drama oder eine wie auch immer konstruierte Geschichte abspielt, sondern die regionalen Umstände müssen für die literarische Handlung selbst konstitutiv sein. Welche Alternativen und welche Vielfalt sich dabei ergeben, soll anhand von vier Autoren exemplarisch dargestellt werden: Josué Guimarães, Luiz Antônio de Assis Brasil, Moacyr Scliar und Antônio Carlos Resende.<sup>4</sup>

Auf zwei grundsätzliche Möglichkeiten des Umgangs mit regionalistischem Stoff treffen wir bei Josué Guimarães: In seiner nicht vollendeten Trilogie *A ferro e fogo* (Band 1: *Tempo de solidão*, 1972; Band 2: *Tempo de guerra*, 1973) beschreibt Josué Guimarães das Schicksal deutscher Einwanderer im 19. Jahrhundert bis zum Ende des Paraguay-Krieges (1864 - 1870). Das Romangeschehen folgt in einem linearen Nacheinander der Chronologie der Ereignisse, wobei sich gelegentlich unterschiedliche Schauplätze vermischen, d. h. gleichzeitig Geschehendes auch gleichzeitig erzählt wird und dem Leser die Aufgabe zufällt, die unterschiedlichen Handlungsstränge zu trennen.<sup>5</sup> Fiktion und objektive Fakten gehen ineinander über. Unter den deutschen Einwanderern finden sich die gegensätzlichsten Typen wie ein Herr Gründling, ein charakterloser Geschäftemacher, dann die Hauptgestalt, Frau Catarina Schneider, die den Mut und die Ausdauer dieser Emigranten verkörpert und der idealistische Major Heise. Die Ereignisse in dem Roman

---

In den drei südlichen Staaten Brasiliens, Paraná, Santa Catarina und Rio Grande do Sul sind etwa 10 bis 15 Prozent der Bevölkerung deutschstämmig. Cf. Käthe Harms-Baltzer, *Die Nationalisierung der deutschen Einwanderer und ihrer Nachkommen in Brasilien als Problem der deutsch-brasilianischen Beziehungen 1930 - 1938*, Berlin 1970.

- 4 Die Autoren werden hier nicht mit ihrem Gesamtwerk vorgestellt, sondern mit den für diese Thematik repräsentativen Titeln. Luiz Antônio de Assis Brasil (geb. 1945): *Um quarto de légua em quadro*, Porto Alegre 1976; *A prole do corvo*, Porto Alegre 1978; *A bacia das almas*, Porto Alegre 1981. José Guimarães (1921 - 1986): *A ferro e fogo* (Romantrilogie, unvollendet) Bd. 1: *Tempo de solidão*, Rio de Janeiro 1972, Bd. 2: *Tempo de guerra*, Rio de Janeiro 1973; *Camilo Mortágua*, Porto Alegre 1980. Antônio Carlos Resende (geb. 1929), *Pedro e Lia*, Porto Alegre 1981. Moacyr Scliar (geb. 1937): *O exército de um homem só*, Rio de Janeiro 1973; *O ciclo das águas*, Porto Alegre 1977, *Mês de cães danados*, Porto Alegre 1977; *Os voluntários*, Rio de Janeiro 1979; *O Centauro no Jardim*, Rio de Janeiro 1980; *A estranha nação de Rafael Mendes*, Porto Alegre 1983.
- 5 Cf. *Tempo de guerra*, S. 93 - 98: Die Geburt von Frau Catarinas jüngstem Sohn Jacob und die Teilnahme ihres ältesten Sohnes Philipp am Farrapo-Krieg unter dem Major Heise.

folgen schnell aufeinander, Schauplätze wechseln unaufhörlich, der Text selbst erzählt nicht in epischer Breite, sondern strahlt etwas von der Ruhelosigkeit und Ungewißheit dieser Epoche aus. Ein Ereignis löst das nächste ab, und die Einwanderer kämpfen mehr mit der Geschichte, die über sie hinwegrollt als mit den Widerwärtigkeiten der Natur. Wie in anderen Texten der Gegenwart<sup>6</sup> deckt hier Josué Guimarães ein Stück brasilianischer Subgeschichte auf, der Geschichte, die immer wieder von der offiziellen Geschichtsschreibung vergessen und verdrängt wird. Frau Catarina Schneider steht stellvertretend für viele Einwanderer, die die Kolonisierung und die Entwicklung des Landes vorangetrieben haben, ohne daß sie im teuto-integralistischen Ton der 30er Jahre zu einem Vorbild für die Nation stilisiert würde. Hier ist sicher auch ein großes Verdienst dieses Romans zu suchen: das Bild der deutschen Einwanderer von dem Negativ-Klischee, zu dem sie durch ihre integralistische Begeisterung in den 30er Jahren selbst beigetragen haben,<sup>7</sup> zu befreien.

Genauso im Süden angesiedelt, doch mit anderer historischer Perspektive und literarischer Technik, ist der Roman *Camilo Mortágua*. Es ist die Geschichte vom Verfall und Untergang der reichen Viehzüchterfamilie Mortágua, totes Wasser. Camilo Mortágua, völlig verarmt und vereinsamt, in einer heruntergekommenen Pension Porto Alegres lebend, geht in den Film 'Cäsar und Kleopatra'. Doch der reale Film ist von einem imaginären überblendet, und für Camilo läuft die Geschichte seiner Familie und seine eigene ab, bis zu dem Augenblick, da er sich - wie in einer endlosen Spiegelung - im Kino und seinen eigenen Film sehen sieht. In diesem Moment trifft ihn die verirrte Kugel einer zufällig zwischen einem Besucherpaar sich zutragenden Eifersuchtsszene und bereitet seinem Leben ein Ende, ohne daß sich die im Film abzeichnende Wende seines Schicksals tatsächlich noch realisieren könnte.

Der Abstieg dieser Viehzüchterfamilie, der über lange Zeit erfolgreiche Versuch Camilo Mortáguas, - er hatte die Zeichen der Zeit erkannt -, mit einer Baumaterialfirma den finanziellen und sozialen Standard der Familie zu halten und die dann doch über ihn hereinbrechende Deklassierung werden von dem Endpunkt her beschrieben. Der Leser weiß, Camilo ist vereinsamt und verarmt und die Spannung kann nur daher rühren zu erfahren, wie sich

---

6 Cf. Fernando Gabeira: *O que é isso, companheiro?* (1979); Alfredo Sirkis: *Os Carbonários* (1980); João Ubaldo Ribeiro: *Viva o povo brasileiro*. (1983), um nur einige, sehr unterschiedliche, dieser Texte zu nennen.

7 Vergleiche hierzu das Bild der deutschen Integralisten in *A bacia das almas* von Luiz Antônio de Assis Brasil. Allgemein zum Bild der Deutschen in der brasilianischen Literatur: Wolfgang Bader, "Entre a metafísica e o trabalho. Os alemães na literatura brasileira", in: *Humboldt*, Nr. 52, 1986, S. 49 - 59.

alles zugetragen hat. Wir treffen hier wieder auf eine literarische Technik, auf die wir bereits im Zusammenhang mit den Romanen von Antônio Torres hingewiesen haben und die wir noch mehrmals vorfinden werden: Von einem Punkt der Gegenwart, der gleichzeitig Endpunkt der Geschichte ist, wird die Vergangenheit aufgedeckt, freigelegt, die diesen Endpunkt zum Resultat hat.

Auch Luiz Antônio de Assis Brasil wählt in *Bacia das almas* diese Technik. Der Roman ist der letzte Band einer Trilogie über die Besiedelung des brasilianischen Südens: Band 1: *Um quarto de légua em quadro* und Band 2: *A prole do corvo*. Coronel Trajano, der unumschränkte und willkürliche Herrscher über Aguaclar, liegt im ersten Teil des Romans im Sterben. Diese Situation ist der Anlaß, um signifikante Ereignisse aus dem Leben der drei Söhne, die zur Beerdigung des Vaters heranreisen, bzw. der beiden Töchter, die den Todkranken pflegen, zu erzählen. Durch eine Reihe von 'flash-backs', die allerdings nicht durch die Erinnerung des sterbenden Coronels organisiert werden, sondern die sich aus der Erzähllogik begründen und aus der Absicht des Autors, die Geschichte dieser Familie zu erzählen, wird dann die Vergangenheit erhellt. Der Coronel Trajano erweist sich dabei als ebenso grausamer wie perverser Tyrann, der als einzigen Ratgeber den zwergwüchsigen Ribas akzeptiert und sich als großer Positivist und Comte-Verehrer aufspielt. Seine Söhne leiden jeder auf seine Art unter der väterlichen Unterdrückung: Luiz, der sich in der Wahl seiner Ehefrau gegen den Willen des Vaters aufgelehnt hat, bleibt dafür in dessen Herrschafts- und Amtsbereich impotent, eine Impotenz, die ihn nur im Hotel in Porto Alegre verläßt; Sergio ist homosexuell, sadistisch und pyroman veranlagt, und der dritte Bruder Gonçalo, ein lächerlicher und unbedeutender, aber dafür um so eifernderer Anhänger des "Integralismo". Wie zu erwarten, ist auch keine der beiden Töchter, Márcia und Laura, fähig, eine 'normale' Beziehung zu einem Mann einzugehen. Als im 2. Teil des Romans, nach dem Tod des Tyrannen, das Erbe verteilt werden soll, Anlaß, um in gleicher literarischer Technik wie im 1. Teil die Geschichten der Besitzungen und Ländereien zu erzählen, stellt sich heraus, daß keines der Kinder seinen Erbteil antreten will.

In dem Roman mischen sich historische Fakten (Ende des Ersten Weltkriegs, der integralistische Putschversuch in Rio, 1938) und ein phantastischer Realismus, der sich in seiner Kritik gegen das Willkürsystem des "Coronelismo" richtet, das bis heute nicht vollständig überwunden ist. Doch auch hier ist der Blick des Autors in die Vergangenheit gerichtet; was aus den Erben wird, nachdem auf der letzten Seite die Estância in Flammen aufgeht, aus diesen Erben, die eine Erbschaft nicht antreten wollen, die ihnen doch schon längst unauslöschbar auf den Leib gebrannt ist, läßt der Text gänzlich offen.

Mit Moacyr Jaime Scliar (geb. 1937), dem produktivsten der hier vorgestellten Autoren, begeben wir uns nach Porto Alegre. Porto Alegre selbst wird Handlungsort, nicht nur geographischer Hintergrund, wie in *Camilo Mortágua*. Porto Alegre und seine jüdischen Einwanderer, die Krämer, Händler, Geschäftsleute, Finanziers und Spekulanten. Es ist die 'conditio judaica', die seine Romane und Erzählungen immer wieder zum Gegenstand haben, von der Erzählung *O exército de um homem só* (1972) bis zu dem letzten hier berücksichtigten Roman, *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983). Die Protagonisten sind in der Regel Söhne der unteren Mittelschicht, von jüdischen Einwanderern, die noch eine lebendige Erinnerung an ihr europäisches Herkunftsland haben und die der jüdischen Tradition noch ganz verbunden sind. Für die Jüngeren ist diese Vergangenheit nur noch in Geschichten und Anekdoten präsent, sie wird verkörpert durch ihre Eltern und deren mühseliges Leben in Enge und Bescheidenheit. Sie wollen von dieser Vergangenheit fliehen und werden doch alle wieder ganz unverhofft von ihr eingeholt: Mayer Guinzburg in *O exército de um homem só* gründet mit jugendlichen Altersgenossen eine sozialistische Kommune, Karl Marx und Rosa Luxemburg zitierend, die sich nach der ersten Nacht wieder auflöst, später verläßt er Frau und Kind, um seine Vorstellungen und Träume einer besseren und gerechteren Welt zusammen mit den "Genossen" Schwein und Huhn zu verwirklichen, bricht auch diesen Versuch ab und wendet sich der Geschäftswelt zu, gründet kapitalistische Firmen im sozialistischen Geist und hat damit Erfolg. Doch eine Auseinandersetzung mit seinem Geschäftspartner wirft ihn auch aus dieser Bahn, und unterdessen gealtert, wird er in einem Altersheim untergebracht, wo er seine Mitbewohner zu seiner letzten Revolte anstiftet.

So phantastisch diese Geschichte im Ganzen ist, so realistisch ist sie in vielen Details. Mayer Guinzburg kann sich nie mit dem Bestehenden und den gesetzten Grenzen abfinden, ob er im Elternhaus darauf besteht, Schweinefleisch zu essen oder ob er - und damit sind wir bei der Anfangsszene des Buches - als Toter mit seiner Bahre sich selbständig macht und auf den Fluten des Guaíba davonschwimmt. So sehr Mayer Guinzburg sich auch gegen sein Elternhaus wehrt, ein Jude bleibt er doch sein ganzes Leben lang. "A condição judaica. Você não se livra dela. Começa que está estampada na carne: a marca da circuncisão. Somos diferentes. Nem melhores, nem piores: diferentes. Muitas vezes amaldiçoei o destino que me fez judeu", sagt Moacyr Scliar in einem Gespräch mit Edla van Steen.<sup>8</sup> Ob hiervon eine Befreiung möglich oder nötig ist im Sinne des Marxschen Diktums, daß die

---

8 Edla van Steen (Hg.): *Viver e escrever*, Porto Alegre 1981, S. 171.

"Emanzipation der Juden" nur als "Emanzipation vom Judentum"<sup>9</sup> denkbar ist, oder ob nicht vielmehr diese Emanzipation unmöglich ist, da Juden, auch dort, wo sie ihre Abstammung vergessen wollen, gerade von ihren Mitbürgern immer wieder daran erinnert werden, bleibt bei Scliar offen.

Jedoch läßt sich von *O exército de um homem só* über *Os voluntários*, *O ciclo das águas*, *O centauro no jardim* zu *A estranha nação de Rafael Mendes* eine Entwicklung zeigen: Das Einverständnis mit dem Anderssein wird immer geringer, und immer größer der Wunsch der Protagonisten zur Normalität. Ist er in *O exército de um homem só* und *Os voluntários* darauf gerichtet, diese Gesellschaft hinter sich zu lassen, so strebt Guedali danach, seine Zentauren-Gestalt, die ihn zum Anderen macht, zu verlieren, sie wegoperieren zu lassen, um wie alle anderen zu sein. Rafael Mendes ist bereits einer wie alle anderen - Geschäftsmann, wenn auch gerade vor einem Konkurs stehend, Familienvater und Ehemann, wenn auch in dieser Rolle nicht sehr glücklich, eben wie einer wie alle anderen - als er durch die anonym ihm zugesandten (fiktiven) Tagebücher seines Vaters und die Genealogie seiner Familie daran erinnert wird, wer er ist, ein Rafael Mendes, ein Jude. Ironisch jedoch wird hier die Geschichte von Moacyr Scliar verkehrt. Hatte sonst die Welt die Juden zu Aufrührern und Parias gemacht, so macht jetzt der phantastisch in allen Generationen wiederkehrende Rafael Mendes alle Aufrührer und Parias zu Juden, Beckmann,<sup>10</sup> diesen frühen Rebellen in Maranhão (cf. S. 148) ebenso wie den brasilianischen Märtyrer der Unabhängigkeit, Tiradentes, der zu Rafael Mendes sagt:

Estou com a nação, sim. E em minha família até diziam que somos cristãos-novos. Judeus convertidos à força pela Inquisição [...] Não sei [...] Até que ponto será verdade? Bom, não importa. Se não sou da nação, é como se fosse. É como se fosse, Rafael Mendes! - Subitamente exaltado: - Pela humilhação, pelo achincalhe! Nos tratam como cães, os da metrópole! Levam nosso ouro, nossa prata, nossas pedras preciosas!" (S. 166 - 167)

Doch nicht nur, daß Rafael Mendes zum Juden gemacht wird, in ihm ist auch die Bereitschaft vorhanden, sich dazu machen zu lassen. Denn warum läßt er sich diese phantastische Genealogie unterschieben, liest sie mit größter Spannung und Identifikationsbereitschaft und ist am Ende sogar bereit, 10.000 Dollar für diese offensichtlich erfundene Geschichte zu bezahlen?

---

9 Cf. Karl Marx: "Zur Judenfrage" in: Marx/Engels, *Werke*, Bd. 1, S. 37.

10 Beckmann, Manuel (1630 - 1985), 'O Bequimão', Anführer einer Revolte gegen die Krone in Maranhão.

Das Aufbegehren gegen die Gegenwart in *O exército de um homem só* (1972) und *Os voluntários*, der wenn auch phantastische, in messianischen Erwartungen begründete revolutionäre Geist, ist es, der am ehesten auf ihre Entstehungszeit, die Epoche der Militärdiktatur nach 1964 hinweist. Selbstverständlich mußte dieses Aufbegehren, wollte es nicht der Zensur zum Opfer fallen, in diese phantastische und vergangene Welt verlegt werden. Für die Romane Josué Guimarães und Luiz Antônio de Assis Brasil gilt dies auf andere Weise: Ihre Sympathien für die revolutionäre Subgeschichte, für die Auflehnung der deutschen Einwanderer gegen die Krone, und damit die Sympathien für einen staatlichen Partikularismus und groteske Denunzierung des tyrannischen Coronel Trajano müssen ebenfalls vor dem Hintergrund der Militärdiktatur gelesen werden und setzen sich in Beziehung zu ihr.

Der Zusammenhang stellt sich aber auch auf einer inhaltlich-ideologischen Ebene her: das Verwurzelte sein der deutschen Immigranten in ihrer kulturellen Eigenständigkeit (die an keiner Stelle der Romane kritisch in Frage gestellt wird), ihre Bereitschaft, sich zwar am Krieg gegen Paraguay als Angehörige der Nation zu beteiligen, sich aber doch dabei immer noch als ethnische Besonderheit zu empfinden, ist im "objektiv-historischen Entwicklungsprozeß" ebenso ein retardierendes Moment, ein "konservatives" Verhalten, wie auf der anderen Seite Coronel Trajano als glühender Anhänger Auguste Comtes Vertreter des Fortschritts ist, der die positivistische Devise "Ordem e Progresso" bei jeder möglichen Gelegenheit zitiert, ähnlich wie die Militärs die brasilianische Nationalfahne mit eben dieser Devise bei jeder Gelegenheit hissen. Fortschritt ist eben nicht mehr mit Humanität zu identifizieren, und das scheinbar konservative Verhalten der Emigranten steht für mehr Humanität als das macht- und herrschaftsorientierte Eingreifen der Krone im Krieg der Farrapos (1835 - 1845). Der Militärputsch von 1964 verstand sich als nationale Revolution und war objektiv ein konsequenter Schritt im nationalen Modernisierungsprozeß, ein Modernisierungsprozeß, der von Coronel Trajano vertreten wird, von dem sich in *A Ferro e fogo* die deutschen Einwanderer ausschließen und von dem letztlich Camilo Mortágua überrollt wird.

Daß sich die Vorzeichen verkehrten, daß Fortschritt, Modernisierung, zu Synonymen für Entdemokratisierung und Beraubung von Menschenrechten werden sollten, zeichnete sich bereits in der Bewegung der "Legalidade" 1961 in Rio Grande do Sul unter dem damaligen Gouverneur Leonel Brizola ab.<sup>11</sup> Legalität wird zur Parole gegen den ersten Versuch des Militärs, die

---

11 Moacyr Scliar zur "Legalidade": "Pressenti que este movimento tinha dois componentes: um popular, progressista; outro representando o estertor do latifúndio gaúcho." Zitat nach Edla van Steen, *Viver e escrever*, S. 175.

demokratischen Regierung zu ersetzen und die Amtsübernahme João Goularts zu verhindern. Antônio Carlos Resende greift diesen historischen Augenblick in seiner 'novela' *Pedro e Lia* (1981) auf, und es ist für die hier vorgetragene Argumentation signifikant, daß in dieser Verschränkung einer leidenschaftlichen Liebesgeschichte mit politischer Zeitgeschichte Lia zu einer glühenden Mystikerin, ihr Bruder Marco zum Liebhaber klassischer Musik, zum Homosexuellen und Kommunisten, ihre Eltern zu Einwanderern, der Vater mit jüdisch-deutscher, die Mutter mit russischer Abstammung stilisiert werden, die Familie also mit nahezu sämtlichen Attributen einer Nichtangepaßtheit an die moderne leistungs- und technikorientierte Gesellschaft versehen wird. Und es ist konsequent, Lia nach einem heroischen Einsatz für die 'Legalidade' im zartesten Alter - die initiiierende Liebesbegegnung mit Pedro wird ihr noch vergönnt - an Blutkrebs sterben zu lassen. Der "natürliche" Tod erspart es dem Autor, sie einige Jahre später in den Untergrund gehen zu lassen, um dann von den Folterern der Militärdiktatur gequält zu werden. Die Militärdiktatur wird sich als Revolution maskieren und bei der Modernisierung des Landes keine Opfer scheuen. Jeder Text, der zur Distanz bezüglich einer blinden, geradezu als Naturnotwendigkeit ausgebenen Modernisierung beiträgt, hatte deshalb in jener Epoche (*Pedro e Lia* zeigt gerade in der Übertreibung den Zusammenhang von Legalität und Antimodernität in den 60er und 70er Jahren) auch eine ideologisch kritische Funktion. Einem gewissen "saudismo" des Gaúcho-Regionalismus, auf den auch Nelson Werneck Sodré in seiner *História da literatura brasileira* hinweist,<sup>12</sup> kommt in diesem politischen Kontext die gleiche Bedeutung zu.

Die Hinwendung dieser Texte zur Geschichte hängt mit der Rolle zusammen, die der Süden für Brasilien in der Vergangenheit spielte:

[...] ao contrário da prosa nordestina, que enfatiza questões relativas ao espaço e ao clima, sendo seu grande tema a irracionalidade do estatuto da

---

In *Mês de cães danados* läßt Moacyr Scliar den heruntergekommenen Fazendeiro-Sohn Mário in einem impulsiven Monolog von diesen Tagen erzählen. Dabei wird vorwiegend der Konflikt zwischen den traditionellen Wertvorstellungen und Verhaltensweisen der Gaúcho-Fazendeiros und der sozialen und politischen Realität Porto Alegres thematisiert.

- 12 "O regionalismo gaúcho salvou-se, posteriormente, dos embaraços do artifício verbal, despojou-se bastante da carga de linguajar, mas trazia um mal de origem, que atingiu os que vieram depois e se enquistou em quase todos eles, tão profundas as suas raízes. Era, no fundo, saudosista e apegava-se ao passado morto com tanto maior esforço quanto mais distante fosse aquele passado, quanto mais o condenasse a realidade do presente." (Nelson Werneck Sodré: *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro 1960, S. 378).



terra, no Rio Grande do Sul, são o eixo cronológico e a história que sustentam a expressão narrativa.<sup>13</sup>

Der Süden hat im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts auf eine in sich widersprüchliche Art zur politischen Geschichte Brasiliens beigetragen: revolutionärer Geist gegen eine Vorherrschaft des Südostens (São Paulo und Rio de Janeiro) und die konservative Haltung der Viehzüchter und Großgrundbesitzer, der Gaúcho-Oligarchie, gehen von Bento Gonçalves über Getúlio Vargas<sup>14</sup> bis zu Leonel Brizola<sup>15</sup> ebenso unterschiedliche wie auch gegensätzliche Verbindungen ein.

Nach dem Ersten Weltkrieg wird die regionale politische und wirtschaftliche Macht der Großgrundbesitzer zunehmend durch den (international abhängigen und orientierten) Industrialisierungsprozeß - vorwiegend auf São Paulo konzentriert - zurückgedrängt. Die Regierung Getúlio Vargas, die versuchte, eine nationale brasilianische Politik zu betreiben und zwischen den Extremen regionaler und internationaler Abhängigkeiten zu lavieren, konnte nicht verhindern, daß der Großgrundbesitz seine dominierende nationale Bedeutung verlor. Sein Niedergang wird in *Bacia das almas* (L. A. de Assis Brasil) und in *Camilo Mortágua* (J. Guimarães) gleichermaßen thematisiert. Das Leben des alten Quirino Berba Martágua ist frei von Selbstzweifeln, doch charakterisiert ihn nicht das phantastische, übersteigerte Selbstbewußtsein eines Coronel Trajano, der überzeugt ist, eine Ausnahme der Naturgesetze zu sein und niemals sterben zu müssen. Aber unter seiner Ägide verfällt die Estância, auf die sich die ökonomische Macht der in Stadtnähe (Porto Alegre) residierenden Familie stützt: Dem Sohn, Camilo Martágua, gelingt die Weiterführung des aufwendigen Lebensstils der Familie nur durch den wirtschaftlichen Einstieg ins Baugewerbe mit Hilfe eines Geschäfts-

---

13 Regina Zilbermann: "Vorwort" zu Luiz Antônio de Assis Brasil, *Bacia das almas*, op. cit., S. 7.

14 "Vargas era uma curiosa mistura de atributos positivistas e caudilhistas." (Robert M. Levine, *O regime de Vargas, 1934 - 1938. Os anos críticos*, Rio de Janeiro 1980, S. 67). Diese Widersprüchlichkeit gilt auch für die Revolution von 1930 selbst:

A Revolução de 1930 seria assim 'largo estuário em que desaguarão componentes e afluentes diversos: se, antes, fora muito difícil assegurar um mínimo de unidade da ampla frente que lutava pela derrocada da situação vigente, agora, depois do triunfo, as dificuldades cresceriam extraordinariamente'" (Nelson Werneck Sodré: *História militar do Brasil*, Zit. nach João Cruz Costa, *Pequena história da República*, Rio de Janeiro 1972, S. 94).

Vargas' Leistung war es dann, während seiner Regierungszeit diese Widersprüche auszubalancieren.

15 Cf. Anm. 11

bündnisses mit dem Mittelstand in Gestalt des alten Buchhalters Edmundo. Seu Edmundo steuert die praktischen Kenntnisse, Camilo Mortágua das Kapital bei. Dieses Bündnis zwischen absteigender Oligarchie und am sozialen Aufstieg orientierter Mittelklasse ist allerdings nicht konfliktfrei. Seine Repräsentation findet der Konflikt in Mocinha, der Tochter Seu Edmundos. Der Alte will mit ihrer Hilfe seinen sozialen Aufstieg sichern, oder doch zumindest durch sein Bündnis den künftigen Aufstieg der Tochter gewährleisten. Camilo und Mocinha tragen das ihre dazu bei, die Hoffnungen des Alten zu nähren, der seiner Tochter in diesem Umgang alle Freiheiten einräumt. Nachdem sich diese Beziehung jedoch für Camilo erotisch erschöpft hat, gilt seine Aufmerksamkeit wieder mehr seinem Geschäftsinteressen als seiner Geliebten, und die Heiratspläne zerschlagen sich. Anders allerdings als vor ca. 200 Jahren in Lessings *Emilia Galotti*, entschließt sich der Alte nicht, die eigene, enteehrte Tochter zu töten, sondern führt mit Hilfe seiner Kenntnisse der Buchführungskunst den Ruin des Geschäftspartners herbei. Daß er damit nicht froh werden soll, da die anhaltende, uneigennützige Liebe Mocinhas zu Camilo die Rache nicht in dem geplanten Umfang verwirklichen läßt, verweist einerseits auf die moralische Integrität dieser Frau - eine Integrität, die nur von einer Frau repräsentiert werden kann -, allerdings aber auch auf die reale Situation einer Mittelklasse, deren ökonomischer und sozialer Aufstieg in den Wechselfällen der nationalen Entwicklung noch nicht an der Zeit ist.

Radikaler noch als im finanziell-ökonomischen Bereich drückt sich die Dekadenz der Großgrundbesitzerkaste in der eigenen Familiengeschichte aus: Das tyrannische Wesen des Coronel Trajano trägt, wie oben schon erwähnt, Schuld an der Deformation seiner sämtlichen Kinder, besonders aber seiner Söhne. In der Familie Mortágua, deren realistische Darstellung im Gegensatz zu der karikierenden des Coronel Trajano steht, bringt nicht die Perversion der Macht den Verfall, sondern die Unerbittlichkeit eines fatalen Schicksals. Der Roman wird zu einer Aufzählung von Unglücks- und Sterbefällen, von denen diese Familie getroffen wird: Auf den frühen Tod des Töchterchens Maria Eudóxia (S. 72) folgt der tödliche Unfall des Schwagers Deolindo (S. 77). Zwar findet zwischen beiden Todesfällen die Hochzeit des Sohnes Vinícius (S. 73) statt, aber dessen von der ganzen Familie vergötterte Frau muß schon nach wenigen Seiten an Lungentuberkulose sterben (S. 91). Vinícius erträgt den Verlust nicht und erschießt sich fünf Seiten später. Ihm folgt nach kurzer Pause eine weitere Tochter, Esmeralda, die ebenfalls den Tod ihres Mannes, Deolindo, nicht vermeiden konnte (S. 122). Jeziel, ein weiterer Sohn, wird durch einen Unfall gelähmt und an den Rollstuhl gebunden (S. 127). Der Vater, Quirino Berba Mortágua, stirbt eines natürlichen Todes (S. 131), dafür bringt ein weiterer Sohn, Francisco, seine ebenfalls nicht ganz zurechnungsfähige Frau im Wahnsinn um (S. 171) und endet später völlig

umnachtet in einer Anstalt (S. 238). Nachdem dann der gelähmte Jeziel zu Grabe getragen ist (S. 263), säuft sich Aníbal, ein weiterer Bruder, zu Tode (S. 277) und stirbt gleichzeitig mit der alten Mutter, Dona Eudóxia (S. 278). Nur den beiden Brüdern Plínio und Camilo gelingt es, einen der Familie angemessenen Lebenswandel zu führen, jedoch haben auch sie mit ihren Nachfahren kein Glück: Die Ehe Plínios bleibt kinderlos, und von Camilos drei Kindern kommt Virgílio bei einer Schießerei um (S. 388), João wird wegen eines Bankbetrugs polizeilich gesucht, und Patrícia brennt mit einem verheirateten Arzt durch, der eine Frau und drei Kinder zurückläßt. In der Generation der Enkel ist die Pracht der Mortáguas zu Nichts zerronnen.

An dieser Familiengeschichte läßt sich der ökonomische Aufstieg Brasiliens in diesem Jahrhundert sicher nicht ablesen, genausowenig wie an Thomas Manns *Buddenbrooks* der Aufstieg Deutschlands zur Weltmacht, aber sie zeigt drastisch, drastischer gewiß als es in Wirklichkeit der Fall ist, den Abstieg einer sozialen Klasse. Daß dieser Abstieg so schicksalsbedingt inszeniert werden muß, liegt sicherlich zum erheblichen Teil daran, daß kein historisches Subjekt in Sicht ist, das diesen Fall provozieren würde. Die nationale Wirklichkeit ist eine andere: wenn sich auch die Machtverhältnisse durch den Modernisierungsprozeß zugunsten von Industrie und Großfinanz verschoben haben, so ist doch die traditionelle Großgrundbesitzerschicht nicht so vom fatalen Schicksal gezeichnet, wie es diese Romane gerne sähen.

Diesen Texten zum Zerfall der traditionellen Machtverhältnisse und zum Abstieg einer sozialen Führungsschicht stehen, besonders im Werk Moacyr Sclairs, andere gegenüber, die von sozialen Aufstiegen erzählen. Der Abstiegsbewegung der Alteingesessenen steht die tendenzielle Aufstiegsbewegung der Eingewanderten gegenüber. Wenn auch oft nicht in der ersten Generation - obgleich auch Frau Catarina Schneider am Ende des zweiten Bandes von *A ferro e fogo* sich ein auf ehrliche Weise verdientes, stattliches Haus bauen lassen kann, Herr Gründling hat es natürlich zu wesentlich mehr gebracht - so doch in der nachfolgenden. Der Aufstieg allerdings ist mit Integration, d. h. Anpassung und Identitätsverlust zu bezahlen. Dem sozialen Erfolg Guedalis in São Paulo geht die Operation seines Zentauren-Leibes voran. Wie wenig ihn das gesellschaftlich angepaßte Leben befriedigt, zeigt sich daran, daß er sich nach wenigen Jahren wieder in einen Zentauren zurückverwandeln lassen will, eine Rückverwandlung, die nur aufgrund einer Eifersuchtsgeschichte zwischen ihm und dem Operateur wegen einer Löwen-Frau (Sphinx) nicht zustande kommt. So arrangiert sich Guedali schließlich mit seiner bürgerlichen Existenz, versöhnt sich wieder mit seiner Frau, deren Untreue mit einem jungen Zentauren (sie war übrigens ebenfalls von Geburt an Zentaurin) seine Existenzkrise zur Folge gehabt hatte und führt ein angepaßtes Leben, in dem nur hin und wieder die Sehnsucht nach früheren Zeiten

aufblitzt, wie zum Beispiel in der Churrascaria, als er an der Halskette seiner Tischnachbarin einen Zentaurenanhänger entdeckt. Das ist aber zugleich Anfangs- und Schlußpunkt des Romans.

Den Aufstieg in die Mittelklasse und gleichzeitig Distanzierung von der jüdischen Tradition charakterisiert auch Marcos in *O ciclo das águas*. Seine Mutter, Esther, war als junges Mädchen von Mädchenhändlern aus Russland nach Argentinien gelockt und dort in ein Bordell gesteckt worden. Von dort aus wird sie weiter nach Porto Alegre geschafft, wo es ihr nach einiger Zeit gelingt, ein eigenes Etablissement zu eröffnen. Ihr einziges wirkliches Interesse aber gilt ihrem Sohn und dessen Fortkommen. Während die Mutter in Machtkämpfen um Spekulationsobjekte unterliegt und allmählich verkommt, integriert sich der Sohn in der Mittelschicht. Zur Frau nimmt er eine "gói", eine Nichtjüdin, und damit ist die jüdische Tradition mit ihm erloschen.<sup>16</sup>

Gemeinsam haben die Romane/Texte von sozialem Ab- und Aufstieg, daß in beiden Fällen die Familie als eine Sozialisationsinstanz, die die gesellschaftliche Integration ihrer Kinder vorbereitet und gewährleistet, ihre Bedeutung verloren hat. Unter der Wucht des sozialen Wandels wird sie in ihre Bestandteile, Vater - Mutter - Kinder, aufgelöst.

Besonders drastisch ist dieser Funktionsverlust, sowohl in der Ober- wie auch in der Mittelschicht, bei den Vätern. Die Beispiele des Coronel Trajano und des Patriarchen Quirino Berba Mortágua sind bereits genannt, die Liste aber ist durch weitere Fälle aus beinahe sämtlichen hier erwähnten Texten zu ergänzen: Frau Catarina Schneider trägt die Familie, der Vater, Daniel Abrahão, will für den Rest seines Lebens das Brunnenloch, das ihm einmal als Versteck dienen mußte, nicht mehr verlassen, vergräbt sich in die Bibel und verfällt immer mehr dem Wahnsinn.

Wenn wir die Texte von Moacyr Scliar durchgehen, werden wir keinen einzigen starken Vater finden.<sup>17</sup> Mayer Guinzburgs Vater wäre gerne Rabbiner geworden (S. 21), er führt eine bescheidene Krämerexistenz; sein Traum ist, daß wenigstens der Sohn dieses Ziel erreiche (S. 23), doch dieser lehnt vehement die jüdische Tradition der Eltern ab. Später, selbst Vater, interessiert ihn das Schicksal seiner Kinder wenig, und er lebt ausschließlich nach seinen versponnen sozialistischen Ideen. Rafael, der Vater von Marcus, in *O ciclo das águas*, hat am sozialen Aufstieg des Sohnes, den er nicht einmal kennt, von dessen Existenz er gerade weiß, keinerlei Anteil.

---

16 Über die Zugehörigkeit zum Judentum entscheidet nach dem jüdischen Selbstverständnis allein die Religionszugehörigkeit der Mutter.

17 Bei der Problematisierung der Vaterfigur wird deutlich, wie die regionalistische in eine allgemeine Thematik umschlägt.

In *Os voluntários* lebt Benjamin mit der fixen Idee, seine Eltern zu verlassen, um nach Jerusalem zurückzukehren. Drei Versuche unternimmt er im Laufe seines Lebens, den letzten als Todkranker. Wie wenig Anziehung das Leben seines Vaters für ihn haben konnte, beweist dessen Portrait:

O pai de Benjamin tinha uma lojinha de confecções na Voluntários, quase em frente ao nosso bar. A família viera da Polônia pouco antes da guerra. O pai, Seu Arão, era um homem pequeno, de nariz protuberante e ar assustado. A ele competia ficar na porta da loja, chamando os fregueses. *Aqui!* - gritava, num tom que era um misto de entusiasmo e desespero. *Aqui!* - a dura luta pela vida, ali na Voluntários, onde havia dezenas de lojas iguais às suas, todas vendendo as mesmas camisas listradas e floreadas, os mesmos carins, as mesmas ceroulas, as mesmas calças de zuarte. *Aqui!* - grito de naufrago, estertor de moribundo, berro de fera acuada. [...] Sofria de bronquite, tinha acesso de tosse. E o cômico sotaque (S. 31 - 32).

Keine Vater-*imago* also, die den Sohn hätte in den Bann schlagen können.

Die Liebe der jüdischen Väter zu ihren Söhnen ist groß, so auch im Falle Guedalis, in *O centauro no jardim*, aber der Vater hat nicht die Möglichkeit und den Mut, sich gegen seine Umwelt durchzusetzen und hält den mißgebildeten Sohn im eigenen Haus vor den Blicken der Nachbarn und Freunde versteckt. Ein Zustand, dem Guedali nur durch seine Flucht aus dem Elternhaus entgehen kann.

In *A estranha nação de Rafael Mendes* eine neue Variante des Motivs: Rafael Mendes (der letzte aus der nicht enden wollenden Reihe) ist ohne Vater aufgewachsen. Dieser war, auf den Spuren einer anderen Frau, vor seiner eigenen in den spanischen Bürgerkrieg geflohen, auf der Überfahrt allerdings erkrankt und gestorben. Er selbst, der letzte Mendes, wird von seiner Tochter verlassen, die mit seinem bankrotten Geschäftspartner aus dem Land flieht.

Dieser Suche nach dem Vater (*A estranha nação de Rafael Mendes*), dem Leiden unter dem Vater (*Bacia das almas*), dem schwachen und erfolglosen Vater (*Camilo Mortágua*, *Os voluntários*, *O exército de um homem só*, *A ferro e fogo*), dem abwesenden Vater (*O ciclo das águas*) steht in einigen Fällen eine starke Muttergestalt gegenüber, die den Funktionsverfall der Väter kompensiert: Dona Eudóxia (*Camilo Mortágua*), Frau Catarina Schneider (*A ferro e fogo*), Esther (*O ciclo das águas*) und in gewissem Maße auch Alzira (*A estranha nação de Rafael Mendes*) ersetzen und vertreten die fehlenden Väter.

Wir haben mit diesem Motiv einen Punkt angegeben, an dem literarischer Regionalismus in nationale, ja allgemeinemenschliche Thematik umschlägt. Die genannten Väter und Mütter sind als deutsche und/oder jüdische Einwanderer und als Großgrundbesitzer unmittelbar mit dem Süden, mit seiner Entwicklung und seinen Widersprüchen verbunden. Sie nehmen daraus ihre Anschaulichkeit, ihre (phantastische) Realistik als literarische Figuren. In ihnen kristallisiert sich der historische Umbruch, der für diese Region kennzeichnend ist. Gleichzeitig steht dieses Motiv der abwesenden oder schwachen guten und der übermächtigen bösen Väter in doppelter Hinsicht für eine allgemeinere nationale Erfahrung: Es ist zum einen wiederum eine Kritik einer brasilianischen Tradition, die in der Militärdiktatur erneut die Macht ergriffen hat. Zum anderen spiegelt sich in diesem Vater-Sohn-Konflikt das Problem der kulturellen Identitätsfindung, mit dem die brasilianische Intelligenz seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts zu ringen hat. Das Verhältnis zum Vater wird dabei zum Symbol für die Negation, beziehungsweise Affirmation der kulturellen Tradition. Der Intellektuelle steht in dem Konflikt zwischen der "negação do Pai como transmissor da cultura, e da Família, como determinação da situação sócio-política do indivíduo" und dem "retorno do filho à casa do Pai, para que possa assumir, depois da insubordinação, o seu lugar, e a volta ao seio da Família".<sup>18</sup>

Zuletzt ist in noch umfassenderer Weise mit dem Funktionsverlust in der Familie und ihrer Auflösung ein Thema angegeben, das mit dem rasanten Industrialisierungs- und Modernisierungsprozeß, von dem die Welt überzogen wurde und bei dem eine Generation nicht mehr auf den Erfahrungen und Wertvorstellungen der vorhergehenden aufbauen kann, in engstem Zusammenhang steht. Antônio Cândido sagte einmal von der brasilianischen Gegenwartsliteratur, "daß wir es mit einer Gegenliteratur zu tun haben, mit einer Literatur *gegen* das nationale Stilideal der Eleganz und der Makellosigkeit; *gegen* die sich auf die Wahrscheinlichkeit stützende konventionelle Auffassung von Realismus und die ihr zugrunde liegende, konventionelle Auswahl von Wirklichkeitsausschnitten; *gegen* die herkömmliche Logik des Erzählens, d. h. die wohlkonstruierte Abfolge von Anfang, Mitte, Schluß mittels einer souveränen Technik der 'Dosierung' der Effekte; und schließlich *gegen* die gesellschaftliche Ordnung, ohne daß die Texte damit einen bestimmten politischen Standpunkt bezögen (auch wenn der Autor einen solchen vielleicht hat). Eben dies ließe sich als ein weiteres Merkmal der neuesten brasi-

---

18 Silviano Santiago: *Vale quanto pesa*, S. 32.

lianischen Literatur bezeichnen: die implizite Verweigerung ohne explizite Übernahme einer Ideologie.<sup>19</sup>

Jedes dieser aufgeführten Merkmale trifft für die hier vorgestellten Texte, besonders aber für die Moacyr Sclairs zu. Am auffälligsten mag vielleicht die Tatsache sein, daß es in der Welt Sclairs keinen Fixpunkt gibt, von dem aus Urteile gefällt, Zensuren vergeben, moralische Verdikte gesprochen würden. Der fließende Übergang von Realem zu Phantastischem, von Fakten zu Erfindungen, die oftmals beliebig anmutenden Sprünge in Zeit und Raum, der gelegentlich nicht zu definierende Erzählerstandpunkt (Wer erzählt?), alles dies dient letztlich einem Ziel: der Aufdeckung und der Sezierung menschlicher und gesellschaftlicher Wünsche, Träume, Ängste, Affekte. Vielleicht macht sich hierbei sein bürgerlicher Beruf - er ist Arzt - bemerkbar. Je mehr dieser den Menschen liebt, desto entschiedener sieht er sich veranlaßt, seine Schwächen und Mängel aufzudecken. Aber noch auf eine andere Art zeigt sich der Mediziner und Naturwissenschaftler: alles ist in Handlung, Bewegung, Gegenständliches aufgelöst, Innerlichkeit in Äußerlichkeit, psychische Innenräume in reale, materielle Außenräume verwandelt.

Dies allerdings, und damit wenden wir uns wieder von der Spekulation über den Anteil der Medizin an dieser literarischen Technik ab, gilt für alle erwähnten Texte: in bald akzellerierendem, bald retardierendem Rhythmus werden Szenen aneinandergeschnitten, die sich ergänzen, widersprechen, gegenseitig beleuchten und in Kontrast stehen. Der Vergleich mit der Montage-Technik des Film drängt sich nicht nur auf, sondern ist offensichtlich. Das Innenleben der Protagonisten wird nicht in psychologischen Betrachtungen, evtl. Selbstbetrachtungen enthüllt. Es "veräußert" sich in Gesten, Reaktionen, Handlungen, Dialogen. Selbst ein Roman wie *A ferro e fogo*, der von seiner Thematik her am ehesten epische Breite erwarten lassen könnte, ist aus unzähligen kurzen Einzelszenen, die selten länger als drei Seiten sind, zusammengesetzt. Das verleiht diesen Texten eine große Unruhe, sie lassen keine beschaulich-besinnliche Lesehaltung aufkommen. Der Leser wird nicht behutsam durch eine fiktive Welt geführt, er wird mit immer neuen "Einstellungen" konfrontiert. Er muß die zeitlichen und räumlichen Sprünge mitvollziehen, Zusammenhänge herstellen oder unsichtbare Übergänge von einer Person zur anderen, von einem Schauplatz zum anderen für sich markieren. Natürlich schlägt dabei auch, neben dem gewichtigen Einfluß der gegenwärtigen Medienrealität, die Tradition des Modernismus zu Buche. An die Romane Oswald de Andrades, *Memórias sentimentais de João Miramar* und *Se-*

---

19 Antônio Cândido: "Die Stellung Brasiliens in der neuen Erzählliteratur Lateinamerikas", in: Mechthild Straußfeld (Hg.), *Brasilianische Literatur*, Frankfurt 1984, S. 39 - 40.

*rafim Ponte Grande*, kann man bei einer solchen Beschreibung denken, wenn auch deren literarische Radikalität nicht erreicht wird, sicher auch nicht erreicht werden will.<sup>20</sup>

Eine Erzähltechnik wiederholt sich bei dem hier zugrundegelegten Textkorpus in auffallender Weise: das Einsetzen des Erzählens mit dem Schluß, bzw. wenige Augenblicke vor dem endgültigen Schluß. Beispiele hierfür sind *Camilo Mortágua*, *A bacia das almas*, *O ciclo das águas*, *O exército de um homem só*, *Os voluntários*, *O centauro no jardim*, *Mês de cães danados*, *A estranha nação de Rafael Mendes*. Vom Ende, das vielfach auch der Tod des Protagonisten ist (*Camilo Mortágua*, *A bacia das almas*, *O ciclo das águas*, (der nahe Tod Esthers), *O exército de um homem só*, *Os voluntários*) werden die Ereignisse aufgerollt, von diesem - oftmals fatalen - Ende her werden sie interpretiert. Die literarische Form, von der diese Technik abgeleitet ist, dürfte der autobiographische Diskurs sein. Der Autobiograph erzählt von einem Lebenseinschnitt oder vom Ende seines Lebens her seine Geschichte. Silviano Santiago hat darauf hingewiesen, in welchem Maße diese Erzählperspektive Einfluß auf die gesamte brasilianische Literatur nimmt und zu einem "memorialistischen" Diskurs als literarische Form wird:

A postura memorialista do texto de ficção pode ser comprovada concretamente e sem truques, no exame da obra completa de dois representantes de grupos literários diferentes: Oswald de Andrade e Lins do Rego. Ambos, depois de publicarem no início da carreira romances memorialistas, como *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Menino de engenho*, por exemplo e respectivamente, sentem a necessidade, já na velhice, de reescrever o mesmo livro, o mesmo livro dado de presente pelo texto da lembrança, só que agora sem a moldura conivente de 'romance': *Um homem sem profissão* e *Meus verdes anos*. Essa coincidência é tanto mais significativa porque nos mostra como são frágeis as distinções de escolas literárias [...] e como são fluidas e pouco pertinentes as fronteiras entre

---

20 Eine Ausnahme von dieser Erzähltechnik ist *Mês de cães danados* (Moacyr Scliar). Hier erzählt der heruntergekommene Fazendeiro-Sohn dem nur zuhörenden, aber für die Erzählung bezahlendem Paulista seine autobiographische Geschichte. Scliar wählt eine durch die Ereignisse des August 1961 gebrochene und immer wieder die Gegenwart reflektierende Form, die an Guimarães Rosas *Grande sertão, veredas* erinnert. Cf. Silviano Santiago, *Vale quanto pesa*, S. 34 - 35.



discurso ficcional memorialista e discurso autobiográfico no contexto brasileiro.<sup>21</sup>

Vom memorialistischen Diskurs ist in diesen Romanen der Blick in die Vergangenheit übernommen. Ein kritischer, ironischer, stellenweise auch satirischer Blick, der sich diese Haltung erlauben kann, da es sich ja nicht um die eigene, individuelle, Vergangenheit handelt, höchstens um die Vergangenheit der eigenen sozialen Schicht oder Klasse. Der Standpunkt, von dem erzählt wird - auch hierin unterscheiden sich diese Texte von traditionellen memorialistischen Diskurs - ist nicht der eines im Großen und Ganzen erfüllten Lebens, sondern des Scheiterns: 'no future'. Damit aber ist genau die Situation des größten Teils der brasilianischen Intelligenz angegeben, die sich mit dem unter militärischer Schirmherrschaft durchgeführten Modernisierungsprozeß des Landes nicht identifizieren kann und die sich deshalb lieber mit der Vergangenheit als mit der Zukunft beschäftigt:

Esse seu engajamento com o espelho retrovisor num carro que avança blindado e calhambeque por estrada asfaltada, cuja sinalização obviamente é pouco democrática. Já vemos que pouco adianta falar da intensidade dos faróis, ou do pedaço futuro de estrada que iluminam, já que os olhos do romancista e da classe média se concentram no espelho retrovisor.<sup>22</sup>

Diese Interpretation darf jedoch keinesfalls zu dem Trugschluß verleiten, es handle sich hier um resignative Texte. Bei Moacyr Scliar wird jegliche aufkommende Resignation durch die Phantastik, bei Luiz Antônio de Assis Brasil durch das Groteske verdrängt. Hinzu kommt, daß das vorweggenommene Ende den Roman entlastet. Die Ereignisse laufen nicht auf ein fatales Ende zu, das fatale Ende wird dem Leser gleich zu Beginn als Schock verabreicht,<sup>23</sup> und er kann sich nach dem ersten Schrecken entspannt den Episoden, Szenen, Ereignissen zuwenden, aus denen die Gesamtheit des Textes konstruiert ist. Wie in den Telenovelas umfaßt der Spannungsbogen nicht den gesamten Roman bzw. Text oder Film, der Leser wird nicht durch eine Er-

---

21 Op. cit., S. 33. Auch Philippe Lejeune weist in seiner letzten Studie, *Moi aussi*, Paris 1986, auf den fließenden Übergang und die wechselseitige Beeinflussung von Romanform und Autobiographie hin. Cf. S. 39 - 40 und passim.

22 Silviano Santiago, op. cit., S. 28.

23 Zur Idee des Schocks in der brasilianischen Literatur cf. Antônio Cândido: "Die Stellung Brasiliens ..." (Anm. 19), S. 42.

In diesem Zusammenhang ebenfalls die Reflexion Walter Benjamins zu "Chock" und Modernität, besonders in "Über einige Motive bei Baudelaire", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, Frankfurt 1974, S. 605 - 653.

zählweise in Spannung gehalten, deren ganze Bedeutung er erst am Ende des Romans ermessen kann, sondern die einzelnen Szenen, Ereignisse, haben in sich ihren eigenen Spannungsbogen. Damit kommen diese Romane einem "zerstreuten Leser"<sup>24</sup> entgegen - ähnlich wie übrigens auch viele Trivialromane. Mehr noch in ihrer Schreibweise als in ihren Themen setzen sich die Texte über strenge Ordnungsprinzipien, über Gebote eines rational-logischen Aufbaus, über traditionelle Stilprinzipien hinweg. Sie sind ein einziges Aufbegehren, sie wollen unbeherrscht, frei von Herrschaft, frei auch von restriktiven ästhetischen Normen sein. Das gilt besonders für die hier erwähnten Texte von Luiz Antônio de Assis Brasil und Moacyr Scliar, der Leser soll (innerlich) lachen über den grotesken Coronel Trajano, über den verrückten Idealisten Mayer Guinzburg, über den religiösen Schwärmer Benjamin in *Os voluntários*, über alle diese komischen Typen, ja selbst ihr Tod wird am Ende noch komisch, nicht tragisch. Hier liegt die heimliche, aber umfassende Auflehnung dieser Texte verborgen. Nicht nur in der Verletzung thematischer Tabus - besonders das Tabu der Sexualität wird mit schon fast kindlichem Vergnügen in drastischen Schilderungen und Beschreibungen durchbrochen -, sondern in ihrer gesamten literarischen Konstruktion gehört diese Literatur in eine, wie Michael Bachtin es nennt,<sup>25</sup> karnevalistische Tradition: "Das Lachen verfügt keine Verbote und Einschränkungen. Macht, Gewalt, Autorität sprechen niemals die Sprache des Lachens."<sup>26</sup>

Vom Blick der Intelligenz in den (historischen) Rückspiegel war die Rede, von der Unmöglichkeit oder dem Unwillen, sich mit einem technischen Fortschritt zu identifizieren, der kein sozialer, d. h. allgemeiner und humaner ist, von der - vor allem ästhetischen - Verweigerung, sich strengen Form- und Stilgesetzen zu unterwerfen, vom karnevalistischen Zug dieser Texte. Das karnevalistische Lachen richtet sich jedoch nicht nur gegen den Vertreter von Herrschaft und Gewalt, sondern auch gegen den Spötter selbst. Er muß sich mit einschließen in die allgemeine Erheiterung. Er darf sich auch selbst nicht ernst nehmen und tut es in der Regel nicht. Das hat eine Leichtigkeit, eine produktive Unbedenklichkeit im Schreiben zur Folge, die allerdings in ihrer manchmal wild wachsenden Kreativität hin und wieder fragwürdig wird.

---

24 Zur Bedeutung der Zerstreuung für die Moderne Walter Benjamin: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, bes. S. 504 - 505.

25 Michail Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1969.

26 Op. cit., S. 35.

Wenn dabei vielleicht auch nicht die zukünftigen großen Werke der Weltliteratur entstehen, so kann man doch mit Gewißheit sagen, daß diese ohne eine solche vielfältige, die unterschiedlichsten Techniken und Konstruktionen erprobende Schreiblust - sicher nie entstehen würden.

Im Süden, so läßt sich diese Untersuchung zusammenfassen, existiert, ähnlich wie im Nordosten, eine regionalistische Literatur, die von den Besonderheiten der Region ausgeht (europäische Einwanderung; soziale Umstrukturierung als Folge des Modernisierungsprozesses; Niedergang der *Estância*) und diese sowohl thematisch wie auch in der literarischen Technik auf eine Weise behandelt, die sie in einen nationalen und darüber hinaus allgemeinen Zusammenhang stellt. Damit nehmen die Texte an einem umfassenden literarischen Diskurs teil und zirkulieren zwischen den Extremen, die mit Herder und Goethe als nationale Literatur und Weltliteratur benannt werden können.<sup>27</sup>

---

27 Cf. Johann Wolfgang Goethe: *Gespräche mit Eckermann*, 31. Januar 1827; und Johann Gottfried Herder: *Über die neuere deutsche Literatur*, Riga 1766 - 67.